НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ
В
РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/noveishietecheni01puni

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

Н. Н. ПУНИН

НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

I

ТРАДИЦИИ НОВЕЙШЕГО РУССКОГО ИСКУССТВА

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД 1927

Напечатано по распоряжению Государственного Русского Музея

Ученый Секретарь *Н. Черепнин*

Октябрь 1927 г.

На обложке рисунок *В. Е. Татлина „Рыбаки“*

Ленинградский Гублит № 48801. Тираж 3000 экз. Зак. № 163.
Гос. тип. им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11

Искусство последних двух десятилетий не только в России, но и на Западе, переживает в известной своей части период глубокого изменения всех форм.

История искусств вряд ли может назвать другую эпоху, в которую эти изменения до такой степени затрагивали бы самые основы искусства.

Я имею в данном случае в виду течение, или период, известные под именем «кубо-футуризма» со всеми его разветвлениями [1].

«Кубо-футуризм» есть, действительно, явление неожиданное и ошеломляющее; нужно много внимания для того только, чтобы найти правильный к нему подход. В свое время было потрачено не мало энергии, чтобы это явление очернить и придать ему неслыханно-нелепый смысл. Да и сейчас еще есть люди,

---

[1] Говорю: течение, или период, потому что «кубо-футуризм» с одной стороны есть только один из нескольких путей, которыми шло искусство новейшего времени, следовательно его можно понимать, как течение, а с другой, влияние кубо-футуризма наблюдается почти без исключения на всем современном искусстве в известный период его развития, и поэтому его можно назвать периодом, через который в той или иной форме прошло все новейшее искусство.

решительно отказывающиеся понять столь глубоко-революционное течение. К нему подходят с привычными и готовыми мерками и уходят в жалком негодовании; требуют у него ответа на то, на что оно не призвано и не может ответить. И если время до некоторой степени уже притупило остроту художественного кризиса, вызванного этим течением, то всетаки еще далек час, когда т. н. «кубо-футуризм» станет простым и закономерным историческим фактом, имевшим огромное значение во всей современной художественной культуре. Приблизить этот час, дать объективную оценку столь исключительному явлению, наметить возможные к нему подходы и, наконец, указать дальнейшие пути в развитии искусства это—одна из наших задач.

Мы не обещаем выполнить ее тотчас же и во всем объеме; во первых потому, что, кроме течения «кубо-футуристического», современное искусство знает целый ряд не менее интересных художественных явлений, требующих нашего внимания, а во вторых, потому что «кубо-футуризм» в особенности со всеми его т. н. беспредметными разветвлениями сложен; для объективного изучения его необходимо время. Но начать эту работу мы все же хотим и думаем, что прежде всего целесообразно наметить возможные подходы к тому, что наименее доступно и что требует известной культурно-художественной подготовки, с тем, чтобы в дальнейшем перейти к детальному изучению самого движения, так сильно взволновавшего весь европейский художественный мир.

Для выполнения первой задачи составлен настоящий очерк.

Каждая эпоха и даже каждое поколение по своему мыслит и чувствует и по своему выражает в искусстве свои мысли и чувства. Поэтому естественно, что искусство одной эпохи не похоже на искусство другой.

Переходя от эпохи к эпохе и от поколения к поколению, искусство не развивается вовсе по одной линии; только в редких случаях бывает, что одна эпоха продолжает работу, начатую эпохой предшествующей; чаще же всего — смежные поколения борятся друг с другом; молодежь протестует против искусства стариков, подобно тому, как эти последние протестовали в свое время против искусства своих отцов.

Несмотря, однако, на эту непрерывную борьбу поколений и сопровождающую ее непрерывную смену художественных форм, искусство каждой эпохи и каждого поколения не рождается заново, из ничего; оно всегда живет уроками, предшествующего времени и в разных эпохах, иногда очень отдаленных, ищет образцов, чтобы по ним учиться. Таким образом у каждого искусства, или точнее у каждого поколения художников и у каждой эпохи, создавшей свое искусство, имеется некоторая связь с прошлым, с искусством прошлого; эта связь называется традицией [1].

[1] Более подробное выяснение того, что такое традиция и как она складывается, отняло бы у нас сейчас слишком

Довольно часто случается, что образцы, на которых воспитывается младшее поколение, непонятны старшему. Так, например, поколение 60—80 годов в России не понимало образцов т. н. архаического искусства, русской иконы, как опыта высокой художественной культуры, искусства средних веков, Дальнего Востока и т. д. Предшествующее нам поколение, т. е. поколение 90 и 900 годов не могло понять достоинств африканской скульптуры, палеолита и т. д.

Непонимание старшими традиций, которые избирает для себя молодежь, чаще всего и ведет к взаимной борьбе смежных поколений. Для того, чтобы понять и изучить различие между искусствами двух эпох, прежде всего надо узнать, в каких традициях выросла каждая из этих эпох или каждое из поколений.

Глубокое изменение форм современного искусства, о котором говорилось выше, объясняется прежде всего тем, что новы и неожиданны его традиции.

Эпоха, непосредственно предшествующая нашей эре (эту эру в разных странах следует начинать разными десятилетиями: во Франции с 70 годов XIX в., в России с самого начала XX века), характеризуется

много времени; ограничиваясь сказанным, я только хочу предостеречь от ложного и очень вредного понимания традиции, как простого подражания; такое подражание чужому творчеству дает «стилизацию», т. е. чисто внешнюю передачу стиля образца; истинная же традиция никогда не может привести к стилизации.

борьбой т. н. классицизма, романтизма и натурализма; эти три движения были главными силами, боровшимися всю первую половину XIX в. за преобладание в западно-европейском искусстве; отголоски этой борьбы с некоторым опозданием сказались и в русском искусстве. В эту борьбу были втянуты самые различные традиции; но все они, за редким исключением, по происхождению своему принадлежали тому же европейскому искусству; если и встречались какие-либо не европейские влияния, то они были слабы и не глубоки. Таким образом круг традиций в этот, нам непосредственно предшествовавший период, сравнительно узок и однообразен.

С эпохи импрессионизма, т. е. с 70 годов, для Франции, положение резко меняется. Художники одно поколение за другим, начинают подымать, сначала осторожно, а потом все смелее и шире, традиции, которые никогда заметно не участвовали во внутренней борьбе европейского искусства. Так были «открыты», одно за другим, японское и китайское искусства, искусство «примитивистов», Византия, затем, греческая архаика, искусства диких народов (австралийцев, индейцев, негров и т. д.), наконец, искусства погибших и забытых культур: Ассирии, Египта, Индии и Персии, доисторических эпох и т. д., словом, в круг внимания европейских художников постепенно входит такое количество новых памятников, по сравнению с которым кажется ограниченным все то, на чем воспитывались художники прежних поколений.

Русское искусство последнего периода не есть в этом отношении исключение; русские художники, также как и их западные товарищи, подымают новые традиции; они находят их прежде всего в областях, наиболее им доступных. Народное творчество и древнее русское искусство служат главными для них источниками. В первую же пору своего развития новейшее русское искусство испытывает влияние древней русской иконы, народного лубка, затем провинциальных вывесок и детских рисунков. В Отделении новейшего искусства [1] Русского Музея имеются: «Натурщица» Татлина, крепко связанная и в отношении композиции (построение формы) и в отношении цвета с русской иконой; некоторые работы Розановой («В кузнице») заставляют вспоминать лубки и детские народные игрушки; Ларионов («Парикмахерская») очевидно перерабатывает форму провинциальной вывески; детские рисунки оказали несомненное влияние на его композицию из серии «Венер» и т. д. Более скрытые, но тем не менее вероятные, традиции «примитивов» можно

[1] Отделение новейшего искусства ведет работу по собиранию и изучению современных художественных произведений. Современными произведениями искусства считаются те картины, статуи, рисунки и др. виды художественных ценностей, которые возникли, приблизительно, за последние двадцать лет. Таким образом, материал, подлежащий ведению Отделения, изменяется с течением времени; сегодня, например, Отделение занято изучением живописи с 7-го по 27-й годы; через пять лет оно будет уже собирать произведения искусства, возникшие в период с 12-го по 32-ой годы и т. д. В этом своеобразном и впервые у нас осуществленном построении — особенность Отделения.

усмотреть в работах Леданту и Бруни; в сильной, но тяжелой декоративной композиции Бурлюка слышатся какие то отголоски шума ассирийских барельефов. И так далее, почти в каждой работе первого революционного периода в развитии новейшего искусства, можно, после внимательного изучения, найти, какую новую традицию подымает здесь художник. А найти это важно, потому что традиция есть ключ к произведению искусства; она научает тому, как на это произведение смотреть, что можно и чего нельзя от него требовать.

Выше мы говорили, что непонимание традиции чаще всего ведет к непониманию произведения и к протесту против него. Ожесточенные нападки на известную часть современного искусства главным образом и объясняются тем, что люди старших поколений, привыкшие к образцам искусства, созданным в знакомых им традициях, забыли о многообразии творчества, о том, что могут существовать иные более глубокие связи с прошлым, воскрешая которое молодое поколение художников обновляет и обогащает художественную культуру.

Современное искусство, как на Западе, так и у нас, подымая и перерабатывая неведомые, забытые или полузабытые традиции, выбирало их не случайно. Не случайно современные художники вспомнили всеми презираемые простонародные картинки, жалкие малярные вывески, наивные детские рисунки и стали учиться на образцах, которые долгое время считались не достойными имени культуры, варварскими и не

имеющими истинного художественного значения. Они делали это, побуждаемые глубокой потребностью. Они искали опоры для своих дерзких нововведений. Задачи, которые перед ними стояли, были новы и смелы; у них были не только новые вкусы, но и новые цели; они совершали одну из самых великих революций, какую только знает история искусств; жадно всматривались они в прошлое и настоящее, ища указаний и помощи. Поэтому выбор, который они делали был последователен, обусловлен самым ходом развития новейшего искусства и для понимания последнего имеет первостепенное значение. Но понять всю значительность этого выбора, именно потому, что он был обусловлен самым ходом развития новейшего искусства, мы сможем только после того, как уясним себе направление, в котором указанное развитие шло.

Когда мысленно обобщаешь и, обобщая, вдумываешься во все то, что было сделано художниками классической поры западно-европейского человечества, начиная от XIV в. до середины XIX в., то чувствуешь, как все их усилия были направлены к одному; борясь поколение с поколением и эпоха с эпохой и втягивая в эту борьбу все более и более широкий круг традиций, те и другие в сущности добивались одного — они хотели в глубоком соответствии с самым духом классической эры вызвать к живописной жизни предмет. Сейчас постараемся объяснить что это значит.

Все мы живем в мире, наполненном предметами живыми и неживыми; они размещены в простран-

ство, движутся в нем, имеют форму и цвет, следовательно, кроме предметов в мире есть и пространство, и движение и отношение между формами и цветами. Художником мы называем человека, который средствами искусства выражает свое отношение к миру: воспевает, живописует этот мир; мы говорим также преображает или отображает его. Мир, прошедший через сознание художника и отразившийся на холсте или бумаге,—есть живописный мир; он живет своей особой жизнью; она всегда есть некоторое соединение реального мира и воли, духа, сознания художника. Художник может сделать его тем или иным в зависимости от того, что выбрал он из бесконечного разнообразия окружающего его мира и как отобразил выбранное. Поэтому, желая осознать живописное произведение, этот малый мир, созданный волей художника, мы должны прежде всего понять: на что направил художник главные свои усилия.

В тех случаях, когда задача художника состояла в том, чтобы отобразить предмет, т. е. человека, зверя, дерево, стол и он подчинил этому предмету прочие элементы, части мира, т. е. пространство, движение, цвет, отношения форм и т. д.—мы говорим: усилия художника направлены к тому, чтобы вызвать к жизни предмет. Но так как жизнь, которую художник может дать выбранному им элементу, всегда кажущаяся и зависит от тех средств, какими пользуется художник, то мы говорим: в тех случаях, когда перед нами живописное произведение, что художник вызвал к живописной жизни предмет.

Искусство великой классической поры европейского человечества в своих главных творческих линиях стремилось именно к тому, чтобы предмет вызвать к живописной жизни. Предметный мир был главным источником вдохновений художников, и он определял круг традиций, которыми питались эти вдохновения. Думаю спорить с этим не будет никто, если я предложу вспомнить о тех залах картинных галлерей, которые хранят памятники европейского искусства с XIV по XIX вв.; это слишком очевидно.

Но если мы попадем, обойдя эти залы, в помещения, где развешаны произведения новейшего времени, то будем ошеломлены именно тем, что не найдем в большинстве работ, т. н. кубо-футуристического периода, привычного знакомого нам предметного мира; на наш глаз обрушатся какие-то обломки предметных миров: тщетно и бесплодно будем мы пытаться из развороченных кусков восстанавливать предметные формы и, вместо того, чтобы смотреть картины, решать какие-то ребусы; все равно куски не сойдутся; кроме того будут случаи, когда мы не отыщем в картине даже признаков каких бы то ни было предметов. Предметов здесь нет; здесь предметный мир — ничто. И это так же очевидно, как очевидно было, что в искусстве предшествующей эры предмет — это главное.

Таким образом, задачи, которые были поставлены художниками этих двух эпох: классической эры, предшествующей нашему времени, и современного искусства, в его революционных проявлениях, различны.

В первом случае художники стремились к отображению предметного мира, пытаясь живописными средствами определить предмет; во втором — предмет, как целое, остается за пределами внимания художника: живописное воссоздание предмета не входит в его творческие намерения. Такое различие задач объясняет нам и различие в выборе традиций. Мастера классической эры, борясь школа со школой и поколение с поколением и тем не менее преследуя всегда одну общую, хотя в разных поколениях разно понимаемую, цель — живописного воссоздания предмета — втягивали в круг своей культуры только те традиции, которые могли им облегчить достижение этой цели. Классическая Греция была главным источником их вдохновений.

Художники новейшего времени, в согласии с поставленными себе задачами, естественно обратились к тем памятникам художественного прошлого, в которых предметный мир не играл первостепенной роли; они подняли традиции или беспредметных культур, или таких, в которых предмет, хотя и был отображен, но без всякого подчеркивания первостепенности его роли в живописном построении. Народное искусство (орнаментальное в частности), искусство доисторических эпох, архаическое искусство, искусство «диких» племен отдали современным художникам свой великий культурно-художественный опыт.

Можно много спорить о качестве и абсолютной ценности того или иного произведения современного искусства, но теперь уже не подлежит сомнению, что

наиболее радикальное из новейших течений, обычно именуемое футуризмом, кубизмом и беспредметным искусством, не есть течение, лишенное традиций, не знавшее своих задач. Только задачи и традиции его не те, которыми жило искусство Европы предшествующей нам эпохи. Поэтому для того чтобы понять это течение надо раз на всегда отказаться от привычных художественных мерок и не искать в произведениях, созданных этими движениями, того, чего в них нэт и быть не может. Не забудем — мир многообразен, а художник волен выбирать те его части, которые наиболее соответствуют его, художника, творческим замыслам. Учить художника — бесполезно, да и невозможно, гораздо разумнее за ним следить и его понимать. Если предметный мир почему-либо оказался за пределами внимания художника, не будем с этим спорить, постараемся лучше к этому привыкнуть, а, привыкнув, спросим, почему именно это случилось. Почему искусство, которое в течение пяти веков только и занималось тем, чтобы вызывать к живописной жизни предмет, внезапно бросило эту задачу и, подняв новые неведомые или забытые традиции, отдалось иным целям? Но этот вопрос уже за пределами нашей темы; решению его будет посвящен следующий очерк.

Н. Пунин.

1927. 7 октября.

SPECIAL 88-B
29110

GETTY CENTER LIBRARY

ИЗДАНИЕ РУССКОГО МУЗЕЯ

Цена 40 коп.